

- **Julie Peghini** (MCF culture et communication, Université Paris 8)
 - « **Espaces de résistance artistique à l'île Maurice** ».

Septembre 2012_ La Réunion

6800 signes

Je vais discuter dans cette communication des espaces de résistance artistique à l'île Maurice. Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement tous les organisateurs de ce colloque de m'avoir invitée et à vous dire le plaisir que j'ai de partager ce moment d'écoute et de réflexion ici à La Réunion.

Si je n'emploie pas, comme le fera tout à l'heure Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, l'expression de « champ artistique et culturel » mauricien, c'est parce que, lors de mon travail de thèse sur le multiculturalisme, j'ai davantage travaillé sur un milieu d'interconnaissance en ce qui concerne les artistes et les acteurs culturels mauriciens. Je n'ai pas voulu l'appeler un champ au sens de Bourdieu parce qu'il n'est pas caractérisé par des normes propres et un effet de clôture. On pourrait parler pour les sphères artistique et culturelle mauricienne d'un quasi espace social au sens de Lilian Mathieu (sociologue des mouvement sociaux et de l'action collective), un espace dans lequel les acteurs se connaissent, interagissent, se définissent partiellement les uns par rapport aux autres mais restent en partie atomisés et individualisés.

Le titre de ce colloque « Mémoires ambiguës et réponses créatives dans les mondes tropicaux » me paraît particulièrement propice pour dégager des enjeux importants en ce qui concerne l'île Maurice. « Entre Créolisation et autochtonie » : on observe à Maurice une créolisation contrariée qui découle d'une situation coloniale bien spécifique, celle d'une double colonisation, d'abord française puis britannique et d'une indépendance qui a renouvelé par sa constitution une séparation en communautés des individus. S'agissant des « mémoires ambiguës », les enjeux actuels autour de la mémoire de l'histoire coloniale mauricienne font surgir nombre de conflits occultés. L'éclatement des registres mémoriels à Maurice a été historiquement déterminé par la constitution de la société mauricienne par vagues de migrations successives, correspondant aux phases de l'esclavage (aboli en 1835) et à l'arrivée des travailleurs indiens au titre de l'« engagisme » à partir de 1834. Pour des groupes arrivés à des moments différents de l'histoire et s'insérant dans des rapports de pouvoir historiques, la détermination d'un « moment origine » nécessaire à la fondation d'une communauté nationale ne pouvait revêtir la même signification. De ce fait, l'appropriation d'une mémoire collective est immanquablement aux prises avec le problème d'une concurrence sur les représentations du passé colonial. Enfin « les réponses créatives » : si la résistance se conçoit comme capacité de limiter l'étendue du pouvoir à définir l'action (Foucault, 1983), certains artistes mauriciens peuvent être perçus comme des agents de résistance : ils s'éloignent radicalement de la vision normative proposée, limitent les tentatives des agents politiques d'enfermer strictement la définition des cultures dans l'ancestralité et donnent de nouvelles représentations du vivre-ensemble mauricien. Je vais m'intéresser à différents artistes qui en témoignent, en commençant par deux artistes de l'époque de la pré-indépendance qui me semblent les fondateurs d'une réponse créative qui fait date à Maurice et reste indépassée, celle du mauricianisme,

• Illustration 1 : Yves PITCHEN, photographie : *Dockers, transport du sucre à Albion Docks. Port-Louis – 1980*



I. Entre créolisation et autochtonie

Je vais dans un premier temps revenir sur les ambiguïtés entre créolisation et autochtonie en contexte mauricien avant de présenter des exemples de réponses créatives venues des artistes.

a) Présentation du contexte mauricien

Nous avons une culture mauricienne spécifique, bien à nous et en devenir depuis longtemps déjà. (Déclaration du Vice-Premier Ministre, Public Bills, Débat n°5 du 17 avril 2001)

Certaines théories anthropologiques sur le nationalisme montrent que la création d'un État est, dans une certaine mesure, la prophétie auto-réalisatrice du développement d'une nation. À Maurice, c'est l'État qui se donne la mission de générer une nation. Mise en place presque continûment et de manière inchangée depuis l'Indépendance, la politique de l'Unité dans la diversité, à travers la réhabilitation des héritages attribués aux différentes communautés, est désignée comme la solution pour construire une culture nationale spécifique, appelée dans la

citation mise en exergue « culture mauricienne spécifique ». Cette culture est présentée comme un processus en cours et toujours à venir, mû par un acte d'invention volontaire.

L'île Maurice n'est pas comparable au modèle sociétal que l'on trouve dans d'autres îles créoles, comme celle de La Réunion. Le terme « créole » renvoie aux descendants des esclaves, les Créoles. Le terme créole n'a donc pas servi à désigner les natifs de l'île Maurice, que ce soit les gens de couleur ou d'origine africaine, les blancs ou encore les travailleurs venus des différentes régions d'Inde.

La société mauricienne s'est constituée à partir de migrations forcées et de travail de diverses populations sous une double colonisation, française puis britannique. Sous l'hégémonie britannique, l'État a eu cette fonction historique très particulière d'orchestrer et de fixer des catégories constitutionnelles, qui ont été maintenues dans la constitution au moment de l'Indépendance. Avec le changement des rapports de production issus de l'esclavage et le passage de l'esclavage à l'engagisme en 1834, le nouvel ordre colonial britannique a progressivement, à travers les recensements, institutionnalisé les catégories censitaires de « population générale » pour la population d'obédience catholique et d'« Indiens » pour ceux de religion hindoue, puis d'« Indo-Mauriciens », avec la 2^{ème} génération de migrants nés sur place. La différence a été de la sorte instituée entre ceux qui étaient déjà présents dans l'ancienne colonie française esclavagiste et les immigrants venus du sous-continent indien avec l'engagisme. De ce fait, la religion et les différences culturelles d'origine ont été les facteurs principaux des différenciations sociales qui ont débouché sur cette dualité constitutionnelle établie en 1847, affirmée en 1901 et, par la suite, avec la Constitution de 1968, au moment de l'Indépendance

Ce choix de l'inscription de catégories de classement de la population dans la Constitution de Maurice lors de l'Indépendance a dès lors figé des logiques de différenciation communautaire, renforcées par l'absence d'évolution du modèle politique de gestion des différences depuis l'indépendance. Le communalisme reste le modèle politique en place, bien que ce classement n'est plus aujourd'hui fonctionnel car il ne correspond pas aux dynamiques de créolisations et pratiques transculturelles, transversales aux catégories instituées.

Face à l'héritage historique duel, on peut reconnaître aujourd'hui encore les traits de la dualité structurelle dans le fonctionnement social. Ses effets sont notamment visibles dans le partage du pouvoir des élites qui se poursuit depuis l'Indépendance, qui évolue mais reste encore présent : le pouvoir politique aux mains de la bourgeoisie d'État majoritairement indo-mauricienne, le pouvoir économique longtemps réservé à une élite franco-mauricienne et le pouvoir médiatique longtemps aux mains des « gens de couleur » ou « mulâtres ». Ces élites orchestrent savamment la ritournelle issue de cet héritage historique, qui leur sert notamment à éluder les profondes inégalités sociales attachées à la division du travail - mise en place sur les structures du colonialisme et conservée par les alliances successives pour se partager le pouvoir.

Visibles dans les représentations de l'altérité et traduits symboliquement dans de nombreuses manifestations sociales, les rapports entre politique, art et culture me sont apparus comme particulièrement propices pour révéler ces enjeux. Après 1983 – et l'échec de l'instauration par le Mouvement Militant Mauricien (MMM) d'un modèle national alternatif – aucune politique culturelle d'envergure n'a plus jamais été mise en œuvre par les gouvernements successifs. Le domaine culturel est resté un domaine réservé. Il s'est limité à la célébration des fêtes religieuses, à la gestion des affaires courantes et à l'organisation de quelques manifestations artistiques. La société multiculturelle est entendue comme une affaire d'équilibre

communautaire à gérer selon les aléas des résultats électoraux. Les régimes qui ont suivi le premier gouvernement mauricien se sont tous rangés à l'idée bien établie selon laquelle la meilleure forme de gouvernement devait, avant tout, garantir l'égalité de tous, mesurée en terme d'équilibre communautaire, et donc à l'aune des résultats quantitatifs donnés par les élections. Le multiculturalisme est ainsi un trait du fonctionnement social et politique à Maurice, il caractérise en particulier les stratégies électorales. Mais ce modèle relationnel dit multiculturel en vigueur à Maurice est surtout nourri par les vécus, les blocages et les perceptions douloureuses et fragmentées. C'est pourquoi dans cette Maurice « arc en ciel », on pointe tantôt le malaise créole, tantôt le malaise tamoul.

b. Usages du terme « créole » en contexte mauricien

La créolisation ne peut être traitée autrement que dialectiquement et contradictoirement vis-à-vis de la (re)production communautaire à Maurice ; elles sont intrinsèquement liées du fait de l'emboîtement des modèles coloniaux français et anglais, ce qui entraîne ce qu'on peut appeler des restrictions à la créolisation. Les débats autour de la créolité, qui se sont développés hier et fleurissent aujourd'hui à Maurice, sont révélateurs de la difficulté à dépasser ces frontières communautaires, inscrites dans les catégories du classement constitutionnel. Après quarante quatre ans d'indépendance, le modèle national mauricien continue d'être en pleine négociation. Coexistent depuis la période de la construction nationale deux modèles nationaux : un modèle assimilationniste d'inspiration francophone et le modèle de l'unité dans la diversité, défendant un modèle pluraliste, d'internalisation des différences, d'inspiration indienne. Les traditions et langues ancestrales sont centrales à Maurice pour se réclamer d'une appartenance à la nation. Dans cette acceptation de la mauricianité, ceux qui ne se réclament pas d'une culture ancestrale institutionnalisée et d'une langue ancestrale sont relégués aux marges de la nation. C'est ce qui se passe pour les Créoles pour lesquels l'esclavage, à la différence de l'engagisme, a rendu la poursuite d'un lien diasporique impossible.

Plutôt que le terme de population « créole » au sens de métissée, avec l'accès du pays à l'Indépendance, c'est plutôt le terme de mauricien qui est utilisé. Quel est alors l'usage différent de ces deux vocables ?

celui de « créole » soulignerait le fait d'être créole, c'est-à-dire, dans le cadre des relations entre les groupes, descendant des anciens esclaves, ayant des origines africaines, malgaches ou mélangées, raison de leur exclusion.

le terme « mauricien » renvoie à la reconnaissance d'une créolisation sociale, intercaste, interracial, interculturelle. Il concernerait tous les Mauriciens natifs de l'île.

Il n'est pas rare à Maurice d'entendre les Créoles affirmer qu'ils sont les seuls véritables Mauriciens, vu leur attachement à la terre natale et leur difficulté à retracer leurs origines, compte tenu de la dépossession liée au contexte esclavagiste. Ce sont également eux qui sont à la base de pratiques véhiculaires communes et essentielles à Maurice comme le *séga* (un chant, une danse) et la langue créole. Ceci à la différence des Indo-Mauriciens, qui restent attachés à l'Inde et à la religion hindoue, des musulmans, qui revendiquent de plus en plus leur attachement à l'Islam et au monde arabe, des Sino-Mauriciens et des Franco-Mauriciens, liés respectivement à la Chine et à la France. Ce type d'affirmation est tissé de préjugés face à des histoires de vie et de parenté infiniment plus complexes et subtiles mais rend bien compte

de restrictions à la créolisation, entre revendications de liens diasporiques et pratiques quotidiennes créolisées.

c. Créolisation et autochtonie

La notion de mauricianisme a remplacé celle de créolisation dès l'instant où le PTR, pro-indépendance, a été fondé en 1930. Dans les ouvrages publiés par les écrivains et les auteurs entre 1930 et 1968, période qui a préparé l'Indépendance nationale, c'est le mauricianisme qui est au centre des questions d'autonomie et d'indépendance. Pour comprendre cette notion et son rapport avec l'autochtonie, il faut remonter plus loin dans le passé mauricien, avant le développement sucrier des années 1850.

Après le passage de l'île sous l'administration britannique, il a fallu pas moins de deux décennies pour que l'Angleterre déclare l'esclavage officiellement aboli à l'île Maurice (1834-1835). Dans l'intervalle de temps précédant le développement sucrier des années 1850, la société mauricienne s'est considérablement transformée grâce à l'accès à la propriété élargie. L'historien Allen a montré les mutations survenues entre 1776 et 1830, principalement pour les libres de couleur et après l'abolition entre 1839 et 1849, période durant laquelle des anciens esclaves achètent également des petites propriétés vendues par les concessionnaires (Allen, 1999). Après l'abolition et l'indemnisation, la société blanche et de couleur, toutes catégories confondues, y compris les anciens esclaves qui n'ont pas quitté les plantations au moment de l'abolition, a fait un grand bond en avant. Ces premiers développements sucriers ont également généré, à partir de 1860, le développement de petites plantations indiennes avec des morcellements de diverses tailles.

Durant cette période, on a donc enregistré un processus général d'accroissement des conditions économiques des travailleurs. Si l'on veut faire ressortir le modèle global d'enracinement local des populations dominées par le travail, avec les écueils du développement sucrier, un concept nouveau est nécessaire pour marquer l'enracinement foncier par lequel les travailleurs ont progressé au cours des générations. Que l'on soit un travailleur esclave ou libre natif de l'île de France ou un engagé sous la colonie anglaise, la réalité de l'enracinement se mesurait au fait de posséder de petits lopins de terre que les générations successives ne devaient pas perdre mais agrandir. Toute cette période est marquée par diverses modalités d'accès à la terre et par le développement de rapports de solidarité institués pour les conserver. Construite pendant cette période clé durant laquelle la société mauricienne s'est considérablement transformée, l'autochtonie, visible à travers l'enracinement foncier, est *le plus petit commun dénominateur* de ce qui représente le modèle d'intégration économique progressivement mis en place à la fin de la colonie française et fixé sous l'hégémonie anglaise, après l'abolition de l'esclavage et durant les migrations des travailleurs en lieu et place de la traite.

Les modes d'enracinement ont alors été différents selon les systèmes de valeurs des deux formations sociales de travailleurs coexistant, les uns acquis à la foi chrétienne, les autres de confession hindoue. Le concept d'autochtonie tel que je l'utilise ici a pour objet principal de rappeler l'existence des modèles d'intégration territoriale qui ont existé au moment du passage de l'esclavage à l'engagisme. Souvent, ceux qui ont écrit l'histoire mauricienne se sont attachés à retracer l'histoire des communautés plutôt que les complexités de cette histoire. Ce faisant, les liens de métissage ont été oubliés, occultés ou encore sous-déterminés par rapport aux données disponibles. La complexité de l'histoire mauricienne s'inscrit là.

L'emploi de la notion d'autochtonie à Maurice souligne dès lors l'importance des processus réels d'enracinement par le foncier, auquel les « mulâtres » et les « Créoles » ont accédé, tout comme les « Indiens » de la première heure. Dès lors, savoir, avec Eriksen, si tout le monde est créole ou encore le deviendra, n'a pas véritablement lieu d'être si l'on s'en réfère à la complexité de l'histoire mauricienne, où l'enracinement premier a été déterminant dans les identifications prises ou revendiquées (Eriksen, 2002).

II. Résistances artistiques

Je vais tenter de mettre en évidence les tentatives, fragiles et isolées, de certains artistes d'organiser des micros sphères publiques de résistance. Résistance contre un système politique caduque, qui permet difficilement la structuration d'un espace de création en dehors des cadres communautaires. Certains parcours et œuvres d'artistes témoignent d'une symbolique de dépassement des frontières existantes à Maurice. Dans quelle mesure peuvent-ils promouvoir de nouveaux imaginaires aptes à édifier de nouveaux liens sociaux ? Aptes à revaloriser la multiplicité et la complexité des processus à l'origine des identifications ? Car on imagine bien, aussi, les limites de ces petites sphères publiques, leurs difficultés à nourrir une action politique de plus grande ampleur.

a. Les précurseurs : deux artistes d'avant-garde porteurs d'un idéal national, le mauricianisme, dépassant les clivages pré-indépendance

Dans les années 30, une nouvelle génération d'artistes se constitue, avec notamment deux artistes d'importance, porteurs de nouvelles exigences esthétiques, Malcolm de Chazal (1902-1981) et Hervé Masson (1919-1990). Dans cette période de pré-indépendance, Malcolm de Chazal et Hervé Masson ont cherché à préfigurer un nouvel idéal national, fondé sur une rupture avec les représentations qui avaient, jusque là, contribué à façonner la société en termes de « communautés ». La qualité épistémologique des théories de ces deux intellectuels et artistes, au demeurant très différents, est convaincante : on peut la découvrir dans leurs écrits, leurs nombreux éditoriaux et articles de presse, mais aussi dans des documents comme la collection des entretiens radiophoniques de Malcolm de Chazal ainsi que dans le catalogue des œuvres d'Hervé Masson.

Les meilleurs textes de ces artistes sont sans ambiguïté. S'éloignant des discours officiels, qui surdéterminaient des différences qu'ils considéraient comme des faux-semblants, ils ont cherché à consolider l'indépendance économique et politique par la pratique de l'interculturalité. Leurs contributions majeures sont faites de discours publics à l'avènement de l'Indépendance du pays. Les chroniques de presse de cette période, d'Hervé Masson autant que celles de Malcolm de Chazal, avancent l'idée d'une nouvelle société à construire. Bien que franco-mauriciens, ils faisaient partie l'un comme l'autre du Parti Travailleuse pro-indépendant. À ce titre, et pour l'époque, leur position était tout à la fois courageuse et marginale par rapport à leur groupe social d'origine. Ils partageaient tous deux l'idée que l'indépendance politique devait aller de pair avec une indépendance culturelle, cette dernière conditionnant la première. La méthode qu'ils proposaient pour unifier la société éclatée passait par la fondation d'un système éducatif et culturel orienté sur une conception commune du mauricianisme.

Tous deux étaient imprégnés du patrimoine des cultures importées dans l'île depuis deux siècles et du même coup, porteurs du message des grands penseurs de l'Inde. Leur grand projet était d'arriver à Maurice au brassage des cultures et des civilisations occidentales et orientales.

a) *Malcolm de Chazal*

Si le génie de Malcolm de Chazal est aujourd'hui reconnu à Maurice il n'en a pas toujours été de même. Malcolm de Chazal a été considéré par la « bonne » société blanche comme un fou délirant, rejeté par la communauté dont il était originaire, traité en paria. Cet ostracisme peut être considéré comme un révélateur du racisme féroce de la société coloniale de l'époque.

Faire exister l'île Maurice : la construction mythique

L'itinéraire personnel de Malcolm de Chazal est tout à fait singulier. Il descend d'une famille de franco-mauriciens, économiquement et politiquement très puissante, installée à l'île Maurice depuis 1763. À ce titre, c'est un héritier formé à l'étranger pour devenir ingénieur sucrier. Envers et contre tout, il choisit de rompre avec l'oligarchie sucrière à laquelle il appartient pour effectuer un travail modeste, simple fonctionnaire du service des télécommunications. À cette époque, opter pour un tel déclassement social ne peut se justifier en aucune manière. Il entre dans la fonction publique malgré l'importance de ses diplômes et milite pour l'Indépendance. Malcolm de Chazal manifeste ainsi un niveau de conscience élevé quant au devenir de sa société.

Loin de rester focalisé sur la réalité de Maurice qu'il conspue - cette absence de culture et l'étroitesse d'esprits de ses habitants chez qui dominent les préjugés de couleurs - tout au long de son œuvre, à travers ses écrits et sa peinture, il s'est attaché à exprimer et à affirmer cet idéal, cette vision d'un devenir de l'île, promise à se « moderniser » (Chazal, 2006, 19-20). Il soulignait ainsi qu'il cherchait avec les artistes de son époque, à contribuer à l'invention d'une île Maurice qui disposerait d'une « âme collective » (Ibid, 340). Il a cherché à libérer l'île de la pratique communaliste qu'il considérait comme un effet partiel du développement du capitalisme local – qui s'est développé selon lui trop précocement et qui est allé jusqu'au bout de sa logique. Cette âme, Malcolm l'a découverte notamment en contemplant les montagnes, en particulier le Pieter-Both, qui lui a inspiré *Petrusmok*. Ce roman exprime une quête des origines et, de ce fait, peut être qualifié de roman mythique. Cet ouvrage aurait même été en partie rédigé pour poser les bases littéraires et intellectuelles de l'Indépendance que Malcolm de Chazal appelait de ses vœux.

Petrusmok peut en effet être considéré comme une geste du peuple mauricien qui n'avait pas jusqu'à la publication de l'œuvre un mythe fondateur lui permettant de rallier dans une même histoire et dans un même élan des populations aux origines très différentes. (Chabbert, 2001, 313)

Cette thèse a été défendue par Malcolm de Chazal lui-même, qui déclarait que « l'île Maurice est née il y a une dizaine d'années avec un livre que j'ai créé et qui s'appelle *Petrusmok* ». En créant le mythe de la Lémurie, le continent perdu, analogue de l'Atlantide pour l'océan Indien, Malcolm de Chazal a été le créateur d'un mythe fondateur de la nation mauricienne. Il a actualisé le mythe de la Lémurie, inventé par un politique réunionnais, Jules Hermann, et a construit ainsi une cosmogonie insulaire qui permette de rattacher le peuplement de Maurice à une généalogie idéale.

On peut affirmer avec Jean-Louis Joubert que « Malcolm de Chazal a offert aux insulaires de l'océan Indien une belle histoire qui les fera dominer leur sentiment d'exil et les rendra, littéralement, fils de leur île » (Chabbert, 2001, préface, 11-15). La tentative de Malcolm de Chazal de créer un mythe fondateur de la nation mauricienne, telle qu'il l'appelle de ses vœux au moment de l'Indépendance, est tout à fait unique. Cependant, la majorité des Mauriciens ne connaissent pas l'œuvre littéraire de Malcolm de Chazal. En ce sens, la tentative de l'auteur est restée sans effet dans l'imaginaire collectif.

L'idée centrale de la décolonisation culturelle prônée par Malcolm de Chazal était la promotion de l'unité par la fusion culturelle, en exploitant le capital singulier de l'histoire des migrations mauriciennes et de l'expansion capitaliste. Cette histoire devait permettre d'aboutir à une sorte d'alliance de l'Occident et de l'Orient, poussée par le développement d'une politique culturelle orientée sur la réconciliation nationale afin de réduire et de contrôler les mécanismes sociaux d'intégration communautaire et raciale.

Les idées d'Hervé Masson semblent confirmer le caractère inachevé de la construction nationale exprimé par Malcolm, et, bien que différentes de celles de Malcolm de Chazal, elles s'appuient sur la même vision de l'île Maurice.

b) *Hervé Masson*

Hervé Masson, très proche ami de Malcolm de Chazal, a eu comme lui un positionnement tout à fait unique compte-tenu de ses origines, les mêmes, la communauté franco-mauricienne.

Dès l'adolescence, Hervé Masson s'émancipera du giron familial et de la société coloniale blanche étriquée. En 1941, âgé de 22 ans, il se met à peindre. Il dénonce l'inculture des élites de la bourgeoisie locale, c'est-à-dire une perception de la culture comme européenne, et prône un art qui manifeste une conscience du mauricianisme. Et dès lors, la pensée de Masson peut se résumer à ses propos, rapportés par Bernard Lehembre dans sa biographie : « À Maurice, on n'a pas besoin de Franco, d'Indo, ni d'Afro-Mauriciens : il suffirait d'avoir des Mauriciens ».

Firoz Ghanty, peintre du groupe One, qui s'inscrit dans une filiation spirituelle avec l'œuvre picturale d'Hervé Masson, reconnaît aujourd'hui la dimension historique acquise par l'artiste.

Il est une page de l'histoire de notre minuscule pays, une référence. Son œuvre est notre patrimoine commun. Il est de ceux qui ont accouché de l'identité mauricienne, ont forgé de leurs mains, de leurs corps, de leurs âmes, une nation, un peuple, un pays, une histoire.

Un artiste en politique

Son engagement politique en faveur de l'Indépendance a été très important. La question qu'Hervé Masson se pose alors est celle de la décolonisation. Cet aspect, le plus important de la nouvelle Indépendance, sera raté, selon les écrits de Masson d'après 1968, en ce que le nouveau gouvernement d'union nationale est resté tributaire du capital sucrier et d'une constitution rédigée par l'ancien pouvoir colonial.

Cette critique radicale à propos de l'Indépendance, dans laquelle l'artiste exprime avec force sa foi en l'Indépendance, n'était pas virtuelle. La suite de l'histoire le prouvera quand l'artiste quitte la France en 1970 pour revenir vivre à Maurice où il résidera jusqu'en 1977. C'est à ce moment-là que son amitié avec Malcolm de Chazal se détériore. La véritable raison à cette distance se trouve dans leurs orientations politiques devenues divergentes. Malcolm de Chazal, «[...] avait beaucoup attendu d'une politique culturelle de l'État qu'il était prêt à annexer. Le choix de Masson de préférer la politique à l'art dépita le poète » (Lehembre, 2005, 439). Masson, sans renier sa qualité d'artiste, a en effet souhaité agir politiquement. C'est ce qu'il fit à son retour à Maurice en prenant part à la fondation du Mouvement Militant Mauricien (MMM), parti révolutionnaire né en 1968, révolutionnaire jusqu'à la fin des années 70 et vivement soutenu par les artistes, avant qu'il ne devienne un parti comme les autres après 1982 à son entrée comme parti de gouvernement.

b. Parcours d'artistes

Je vais maintenant présenter l'œuvre de deux artistes mauriciens, un musicien et un peintre. Ce choix repose sur le fait que leurs œuvres témoignent à la fois d'un sens de l'histoire et de la compréhension de contradictions sociales qui m'a permis de trouver des réponses aux questions que je me posais.

Kaya et le seggae : entre enracinement et universalité

Cet artiste mauricien a déjà fait l'objet de diverses recherches et est bien connu à La Réunion. On ne peut séparer l'histoire du chanteur Kaya avec celle de son influence musicale, lui qui a opéré le mariage du séga avec le reggae, créant le seggae. Influence musicale mais aussi influence sur le niveau de conscience du petit peuple de banlieue, comme Roche-Bois, banlieue pauvre de la capitale, à majorité créole, dont il est issu. Sa mort a provoqué les émeutes nationales de 1999. En ce sens Kaya a amené les Mauriciens, qui le connaissaient pour son originalité musicale et aimaient écouter ses chansons, à s'interroger sur les conditions d'existence de ceux qui étaient en grande partie exclus du développement et à s'insurger pour une plus grande justice sociale. Son adhésion au mouvement rastafari participait d'une conscience mondiale du sous-développement. De ce fait, son influence était double, de nature artistique et politique

Kaya, l'enracinement de la créolité

Kaya est né dans le ghetto de Roche-Bois le 10 août 1960, issu d'une famille de cinq enfants. Métis mulâtre et indien, il est victime très jeune du racisme et doit, livré à lui-même, commencer à travailler dès l'âge de neuf ans. En 1981, il découvre le rastafarisme, s'y convertit et devient un véritable disciple de Bob Marley. Il porte, en signe distinctif, des dreadlocks.

Tandis que les artistes engagés dans le mouvement MMM dans les années 70-80 étaient principalement des non Créoles au sens connoté du terme à Maurice, au même moment, au début des années 1980, Kaya, reprend possession de la créolité. Le génie de Kaya, c'est d'avoir permis aux Créoles de reprendre possession de leur bien, la chanson engagée. Après cette période où l'engagement artistique avait rimé avec politique et idéologie, Kaya, avec le seggae, est venu réparer quelque chose qui était écarté : la possibilité d'affirmer une créolité, avec un élément physique, matériel, qui la connote, les dreadlocks.

En ce sens, le seggae réinvente la langue créole et l'expression d'une créolité proprement mauricienne. Il renoue avec le lien à l'Afrique, chargée de connotation négative jusque là, et donne à l'île Maurice un ancrage universel en l'ouvrant vers la Caraïbe et les Amériques, par l'adoption d'un genre musical (le reggae), qui appelle à l'unification de l'Afrique. Kaya, en utilisant le capital symbolique mondial du reggae, valorise l'héritage africain à Maurice et redonne, à travers ses textes, une dignité et une fierté aux Créoles de Maurice, et ce, sans aucun sectarisme.

Sa conception ouverte de la créolité, dans laquelle il prône le mauricianisme, il l'a immortalisée dans sa chanson *Mo ti Zil* (Ma petite île) :

C'est pour vous que je chante. C'est à mon peuple que je m'adresse, sans regarder la couleur de peau, et sans regarder la religion de chacun.

Kaya représente une fonction symbolique emblématique double, d'enracinement et d'universalité. Par les conditions tragiques de sa mort et les émeutes qui l'ont suivie, cette fonction de dépassement symbolique a été encore plus opératoire. Kaya montre avec le seggae qu'il y a une réelle production, un enracinement de la société créole (et non pas des Créoles au

sens mauricien) : une société créole en train de se faire, qui manifeste dans l'espace public, à travers l'art, les éléments de son enracinement. Cette visibilité de la société créole, après l'échec du MMM, s'est donc incarnée une seconde fois grâce au seggae et à Kaya. Il faut entendre ici, par société créole, une société qui a produit son propre mode d'enracinement, en-deça et au-delà des expériences coloniales françaises et britanniques, une société qui se projette à travers la condition de ceux qui revendiquent une existence dans l'espace public. Ce mode d'enracinement et d'ouverture, que Kaya revendique, montre qu'autour de la créolisation, s'exprime un terrain de débats fertiles. Que le dépassement des identifications communautaires est possible, à condition de respecter les enracinements premiers. Kaya exprime ainsi un désir de solidarité nationale enracinée dans le territoire de Maurice, sans plus de hiérarchisation entre les races et les origines, mais sans mentionner non plus une seule et unique culture mauricienne. Il ne tombe pas dans l'essentialisme, mais mobilise plutôt une conscience culturelle nouvelle. Cette conscience est à la fois nationale et globale, par la référence au rastafarisme et à la Jamaïque, et par le processus de création d'une forme culturelle inédite. En inventant un nouveau style musical, Kaya a lutté pour l'égalité de tous les Mauriciens et a tenté de redonner à tous un sentiment d'estime pour la culture locale, enracinée, mauricienne et universelle.

b. Nirmal Hurry : quelle liberté pour penser la société ?

Nirmal Hurry est un sculpteur et artiste contemporain, d'origine indo-mauricienne. Il est professeur au Mahatma Gandhi Institute dans la section Beaux-Arts où il a commencé ses études. Il les a poursuivies aux Beaux-Arts de Paris avant de les terminer en Inde. Il participe actuellement, nommé par le gouvernement, à un grand projet, celui de la construction d'un musée national à l'île Maurice.

Sa pratique de l'art, à travers la récupération, les installations et les performances, se veut véritablement contemporaine et pas du tout folklorique. À partir d'objets éphémères, il cherche à dépasser le langage traditionnel de la sculpture pour élaborer une autre forme d'art. Dans les champs ou sur la côte nord, il récolte des « *presque riens* », garde-boue, tuyaux, robinets, freins, pédales de bicyclette, de nombreux objets en plastique. Sa technique est la soudure, complétée par le collage.

Illustration 2: Portrait de Nirmal Hurry dans son atelier, 2007, cliché Julie Peghini



Illustration - Portrait de Nirmal Hurry dans son atelier. 2007 (cliché - Julie Peghini)

Ses installations sont créées à partir de ces fêlures que la société refuse de regarder et dont l'artiste s'empare. Ce qu'il appelle les « *social issues* » : « *S'il y a un événement, je bouge, je réagis.* »

Nirmal traite dans son art des thèmes d'actualité et essaie de lutter contre le phénomène d'autocensure omniprésent à Maurice. Il se permet d'aller le plus loin possible dans un positionnement socio-politique très critique. La culture de la récupération est aussi l'art de révéler ce qui est essentiel dans les rapports sociaux à Maurice. Il ne cherche pas à élaborer une idéologie, l'essentiel pour lui est de désigner le sens des rapports dominants.

L'art n'est pas facilement compris à Maurice, où sa fonction est principalement décorative. L'art est perçu comme un art de salon, dominé par l'idée bourgeoise de posséder un tableau décoratif chez soi. Pour Nirmal Hurry, c'est que la mentalité coloniale perdue au travers de cette conception de ce qu'est ou n'est pas l'art. Au départ de la société coloniale, l'art est le produit spécifique d'une communauté, la communauté blanche, franco-mauricienne ou anglaise. Cela renvoie à la vie des Blancs aux XVIII^e et XIX^e siècles, à la recherche du divertissement et aux gens de couleur, les mulâtres, qui sont devenus les lettrés et les intellectuels de cette société.

Dans la production des Beaux-Arts à Maurice, une conception a été longtemps dominante, celle de la reproduction de la vision du groupe dominant, qui s'est emparé des beaux paysages de l'île.

L'objectif de Nirmal Hurry est de produire une expression artistique qui lui soit propre. Le marché est secondaire pour lui, il s'en arrange. Il sait qu'il ne pourra pas vendre beaucoup de ses œuvres à caractère socio-politique.

En s'attaquant au problème de la censure dont l'artiste est victime à Maurice et à la manière dont cela affecte la possibilité de produire et le besoin d'être exposé, une de ses œuvres a créé un incident avec la *National Art Gallery* qui a refusé d'exposer *Monnoir* au tout premier Salon d'Été sous prétexte que l'œuvre ne se conformerait pas au règlement et aux règles de l'exposition.

C'est que cette création porte sur la *National Art Gallery* elle-même. À Maurice, une expression est couramment employée, « *Attendre avec la bougie rouge* », qui signifie attendre

très longtemps, voire toute une vie. Il installe des bougies rouges qui forment, groupées ensemble, une sorte de gâteau d'anniversaire. Elles symbolisent donc ce temps insupportable passé dans l'attente et les coulées rouges marquent la perte de tout espoir de réussite pendant longtemps. Un texte accompagne cette installation qui dénonce les conditions de l'art contemporain à Maurice et met en cause la *National Art Gallery* sur l'absence de musée national. L'installation devait, en plus, intégrer des artistes présents au salon à qui Nirmal Hurry aurait distribué une bougie rouge. Le texte qui accompagne l'installation est poétique, écrit en créole et repose sur un jeu de mot à partir du mot « noir », être dans le noir et le mot créole « monnoir » qui veut dire « un ami connu ». Il écrit : « *La peinture n'a pas d'avenir, la sculpture est un martyr* ». Tout au long du poème, la métaphore d'un long enfantement avorté est filée : l'enfant aurait dû être une galerie nationale permanente ou un musée, qui n'advient pas. Le texte se termine sur ces mots :

Encore combien (d'enfants) vais-je en perdre ? Je perds ma culture, je perds ma nature, je perds ma mer, je perds ma terre. Tout se perd, j'ai bien peur. Dans la ville des fleurs.

À propos des textes en créole qui accompagnent beaucoup de ses créations, l'artiste explique qu'il trouve là une manière de valoriser l'aspect contemporain de la langue créole, qui rejaillit sur sa création.

Une de ses sculptures, réalisée dans un moment important de la vie démocratique, *Love story since 1982*, vient de sa colère devant le système politique mauricien. Par cette œuvre, il tente de donner le contour et le sens symbolique d'un événement politique. *Love story since 1982* lui a été inspirée par la lecture d'un article du journaliste Jean-Claude Antoine, dans *Week-end*, sur *Les chiens de Carapate* en 1995, après la défaite de Jugnauth aux élections. Elle représente des dalmatiens (les politiques) en cercle, les uns derrière les autres ; sur eux, des paillettes, les carapates – ou tiques – (les Mauriciens). Il opère un rapprochement circulaire entre les chiens, métaphore de la masse, de la meute, de la chaîne et des politiques. Les politiques se collent les uns aux autres et le peuple suit l'alliance majoritaire. Nirmal Hurry explique que les élections à Maurice ne sont plus qu'un rythme d'alternance entre les principaux partis, une fois l'un, une fois l'autre, avec le troisième tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre. Toutes les coalitions sont bonnes pour justifier le fait de garder le pouvoir, soi-disant dans l'intérêt du pays. La politique est comme un jeu d'équilibre. Les alliances ne produisent pas un sens politique différent, un changement de fond, cela crée juste une autre centralité politique, un changement formel.

C'est sans conteste la faille du jeu démocratique qu'il donne à voir, par l'association dans sa sculpture de deux idées : la politique et la fête. Cela rejoint l'idée d'une vie politicienne sous la marque de la performance, du show superficiel (avec les couleurs du parti, les colliers de fleurs et le séga). Dans *Love story since 1982*, Nirmal Hurry manifeste son inquiétude profonde sur le jeu fermé de l'alternance et le manque de renouveau et d'idéal politique pour les Mauriciens. Quel avenir avec ces familles politiques qui se marient entre elles en fanfare ? Que peut-on faire pour rentrer autrement en opposition avec ce manque, justement, d'opposition ?

Une autre de ses œuvres s'appelle *Caught in the rainbow nation* (« Piégée dans une nation arc-en-ciel »). Cette pièce est constituée de la récupération du berceau et de la poupée de sa fille. Cette œuvre, métaphore de la nation prisonnière de ses représentations, avec le bébé encerclé dans des fils aux couleurs de l'arc-en-ciel, illustre l'enfermement dans l'histoire passée des migrations. Le berceau, métaphore de l'acte de naissance de la nation multiculturelle indépendante, est aussi le lieu de l'enfermement. Il opère par ce paradoxe un renversement

complet de la représentation commune de la nation mauricienne arc-en-ciel. Un texte accompagne l'œuvre :

Moi qui pas sorti l'Afrique. Moi qui pas sorti l'Europe. Moi qui pas sorti l'Inde.
Moi qui pas sorti la Chine. Et moi qui pas sorti dans ventre mo mama. Mo pas mauricien moi ?

Il renvoie à la question de la nation : existe-t-elle réellement ? Ne serait-ce pour l'heure qu'un leurre, à l'image de la poupée emprisonnée dans son berceau par les fils de toutes couleurs ? La référence à l'ancestralité n'a plus de sens pour la jeune génération, celle-ci doit arracher les fils et enfanter une nouvelle nation mauricienne.

Illustration 3: Nirmal Hurry : Caught in the Rainbow Nation



Illustration : Nirmal Hurry : Caught in the Rainbow Nation

Avec la sculpture *Kréoline*, l'île est perçue comme féminine, sous la forme d'une femme créole adolescente. Elle symbolise la « crise culturelle » que traverse la société mauricienne et la non acceptation d'une créolité partagée par tous. Il utilise cette expression « crise culturelle » au singulier pour signifier celle « de toutes les cultures » :

Dans la robe que la Kréoline porte, il y a la trace de toutes les traditions, elle est faite de spirales qui montrent une grande confusion dans les manières d'agir. Cette crise culturelle touche une nation jeune, en période de transition. Il y a une confusion dans l'habillement de la Kréoline comme dans l'action : est-ce que le Mauricien doit agir en fonction de la communauté d'origine, en fonction de ce qui se passe ailleurs ?

C'est une production de l'altérité très originale qu'il donne ainsi à comprendre :

Il faut pourtant trouver une définition bien mauricienne de la créolité. Le mot « créole » a été tabou pendant longtemps. On ne sait pas à Maurice si c'est un Créole au sens du métissage ou un Africain. Comment définir ce mot ? Je n'ai pas la solution, c'est ce que dit ma sculpture.

Dans la représentation de la *Kréoline*, il symbolise une disparité entre sa tête, énorme, et son corps, encore à l'âge de la puberté. L'artiste signifie ainsi que la nation viendra d'une mutation et que la créolité est déjà un acte de naissance. Tous les Mauriciens sont bel et bien des natifs de l'île. De cet acte de naissance a émergé une communauté dans le désordre, de même qu'il n'y a pas encore d'ordre possible pour reconstituer un corps et une tête qui se rejoignent, et pour que la *Kréoline* sorte de sa crise culturelle.

Conclusion : Les artistes me sont apparus comme des acteurs centraux car ils explorent la complexité de la situation mauricienne de bien des manières, notamment en s'intéressant aux processus de créolisation et d'enracinement. Reposant sur la culture populaire et le quotidien des pratiques sociales, plutôt que sur des représentations prédéterminées, ils sont, par leur créativité, mieux à même de dépasser les clivages et tabous. Ils contribuent à délégitimer les bases sur lesquelles était définie jusque-là la culture mauricienne et à alimenter les manières dont ces définitions peuvent s'étendre. J'espère que cette contribution aura permis d'éclairer le fait qu'il y a bien une dynamique positive de la sphère artistique et culturelle à Maurice.

Pour conclure sur les enjeux de mémoire, la véritable avancée symbolique se situe peut-être dans la mise en place par le gouvernement, en février 2008, d'une commission « Justice et Vérité », inspirée du modèle sud-africain de la Commission Vérité et Réconciliation, qui a rendu son rapport en 2011. Dans la partie 'Findings and recommendations' du rapport, pour promouvoir la réconciliation nationale on trouve en premier lieu trois parties sur la mise en mémoire de l'esclavage, une meilleure compréhension de l'histoire de Maurice et une meilleure protection du patrimoine mauricien. Ainsi, la Commission Justice et Vérité est un pas pour identifier ce qui, dans la mémoire populaire, doit être travaillé pour dessiner le fondement d'une approche plus collective et moins fermée sur les communautés instituées. En ce sens, encore une fois, la mémoire apparaît comme le versant symbolique de l'action politique, l'objectif de la commission à travers le travail de mémoire étant d'instaurer à terme une « égalité parfaite et totale pour tous les Mauriciens » et de contribuer par là à consolider la nation mauricienne. À cet égard, la commission assume deux des trois fonctions essentielles que remplit le regard sur le passé : une fonction d'anamnèse critique et une fonction thérapeutique pour exorciser et cicatrifier les blessures du passé. On peut néanmoins se demander comment la commission Justice et Vérité serait réellement en mesure de produire la troisième fonction du regard sur le passé, à savoir la possibilité d'« amnésie constructive » qui seule permet à une société de se forger une mémoire partagée, si elle ne se dégage pas des usages politiques de la mémoire à des fins d'ingénierie ethnique. Car ce n'est pas par défaut d'histoire commune qu'une mémoire collective peine à émerger, mais parce que l'usage politique du passé fait par les différentes élites ne permet pas de consolider une conscience nationale.